
Representaciones

Revista de Estudios sobre
Representaciones en Arte, Ciencia y Filosofía

Journal of Studies on
Representation in Art, Science and Philosophy

Editores
Dante G. Duero – Leticia Minhot

Editor invitado
Markus Lasch



SIRCA
Publicaciones Académicas

ÍNDICE

SECCIÓN MONOGRÁFICA

Representaciones del outsider en la literatura.....	3
Representations of the outsider in literature.....	9
Einat DAVIDI: "El sionismo como novela moderna. Una lectura de S.Y. Agnons <i>Ayer y anteayer</i> ".....	15
Fabio AKCELRUD DURÃO: "Problemas de la representación del subalterno: el caso de Gayatri Spivak".....	39
Markus LASCH: "Alienación múltiple: representación y auto-representación del <i>outsider</i> en <i>Diário do hospício</i> y <i>Cemitério dos vivos</i> de Lima Barreto".....	51
Stefanie LEUENBERGER: "Coacción, juego y movimiento de la palabra ajena. La 'alteridad' en la obra de Georges Perec, Walter Abish y Raymond Federman".....	65
Alejandra MAILHE: "Hacer el desierto. Ensayo y fotografía en la percepción del 'otro' durante la 'campaña al desierto'".....	85
Paloma VIDAL: "Samuel Rawet: gesto y escritura".....	109

ENTREVISTAS

Germán CASSETTA: Entrevista a Vicente Zito Lema.....	117
--	-----

RESEÑAS

DUPUY, Jean-Pierre. <i>On the Origins of Cognitive Science: The Mechanization of the Mind</i>	137
KARCZMARCZYK, Pedro. <i>Gadamer: Aplicación y comprensión</i>	143
NIGRA, F. & POZZI, P. <i>La decadencia de los Estados Unidos. De la crisis de 1979 a la megacrisis del 2009</i>	147

Avalan



HACER EL DESIERTO.
ENSAYO Y FOTOGRAFÍA EN LA PERCEPCIÓN DEL “OTRO” DURANTE
LA “CAMPAÑA AL DESIERTO”

ALEJANDRA MAILHE

Universidad Nacional de La Plata – CONICET, Argentina

Abstract

How do the essay and the photography produced between the “Campaña al Desierto” and subsequent years establish a dialogue in order to conceive of the “other”? What images of identity in its proper sense (erudite, military, scientific) do they build? How do they isolate, redefine and/or hide a corpus of practices and bodies to define the “other” as an object of knowledge and representation? We investigate these issues starting with the aesthetic and ideological analysis of *Viaje al país de los araucanos* (1881) by Estanislao Zeballos followed by the photographic albums produced by Antonio Pozzo and Carlos Encina and Evaristo Moreno. These discourses generate part of the historical sense of the repressive campaigns that consolidated the borders of national modern states. In general, Zeballos’ essay and the albums celebrate the advance of civilization. They emphasize certain facts and hide others, producing an interpretation that is far from being the “testimony of a historical truth”. This vision relates more to the ideology of the subject of enunciation himself than to alterity as such.

Keywords:

< Campaña al Desierto > < otherness > < essay and photography >

¿Cómo dialogan, para aprehender al “otro”, el ensayo y la fotografía producidos entre la “campaña” y los años inmediatamente posteriores a la misma? ¿Qué figuraciones de la identidad propia (letrada, militar, científica) recortan por convergencia y/o por contraste? ¿Mediante qué operaciones arbitrarias se aísla, resignifica y/o invisibiliza un corpus de prácticas y cuerpos, para forjar al “otro” como objeto de conocimiento y representación? Indagaremos en torno a estos interrogantes a partir del análisis estético e ideológico de *Viaje al país de los araucanos* (1881) de Estanislao Zeballos y de los álbu-



Fecha de recepción: 15 Jul. 2009 - Fecha de aceptación: 08 Oct. 2009
Representaciones, Vol. V, Nº 2 – Nov. 2009, pp 85-107
© SIRCA Publicaciones Académicas – leminhot@gmail.com

mes fotográficos producidos por Antonio Pozzo y por Carlos Encina y Evaristo Moreno¹. Estos universos discursivos traman parte del sentido histórico de las campañas represivas por medio de las cuales se consolidan las fronteras de los modernos estados nacionales. Abordando desde diversas perspectivas los corpus de imágenes producidos por Pozzo y Encina-Moreno, varios críticos (entre otros Vezub, 2002; Tell, 2007 y Ferguson-Alimonda, 2008) han analizado el modo en que la fotografía ligada a la “campaña” subraya la espectacularidad de la irrupción de la civilización sobre el escenario “vacío” del territorio. En este sentido, nos interesa especialmente retomar sus análisis, indagando comparativamente ensayo y fotografía desde un doble punto de vista: estético e ideológico.

Hacer el desierto / deshacer al “otro”: el viaje de la escritura en Zeballos

La escritura estereotípica de Zeballos condensa con particular claridad los principales tópicos vinculados a la apropiación coleccionista de los restos arqueológicos/antropológicos de la “campaña”². Luego de rechazar la invitación de Roca para formar parte de la “conquista” oficial, a fines de 1879 emprende una expedición con fondos propios, para seguir las huellas de las tropas al mando de Villegas y Levalle hacia el río Negro³. Descendiendo del tren en Azul, y escoltado por soldados de Levalle, se dirige a caballo hasta Salinas Grandes (anteriormente centro del poderoso cacique Callvucurá); luego pasa por Lihué-Calel, y bordeando el río Colorado llega a Choele-Choel. Esa experiencia da lugar a la escritura del relato *Viaje al país de los araucanos*⁴.

El *Viaje...* se abre con un epígrafe de Victor Hugo que traza un vínculo de integración romántica del sujeto con la naturaleza; sin embargo, traicionando la dimensión romántica –aunque no la voluntad de definir el paisaje como “naturaleza pura”– el texto ejerce un obsesivo control “científico” sobre el espacio, semejante al que aplicará el ensayista sobre los cuerpos sometidos de indígenas y animales. En ese sentido, no son casuales ni la dedicatoria “a mi patria” ni las afiliaciones eruditas a Humboldt y Livingston al comienzo del libro: la precisa localización de los accidentes geográficos o el minucioso análisis del clima son análogos a la colección de cráneos a lo largo del viaje, pues esas prácticas producen, en conjunto, un conocimiento ligado a la señalización de áreas templadas y seguras, aptas para la producción rural, y de zonas desérticas improductivas y/o aun no pacificadas. Por eso los diversos registros discursivos que se entrelazan en el texto conviven sin conflictos: el diario de viajes, los apuntes etnográficos, la descripción naturalista y la historiografía literaria recrean, con variaciones, la misma voluntad de un sujeto pleno que, eufórico, somete el entorno a su dominio racional y masculino.

Además de analizar la geología, la flora, la fauna y el clima, de realizar cartas geográficas documentando el estado y posición de fortines y poblados, o de señalar potenciales áreas productivas, bautizando nuevos territorios (con nombres "civilizatorios" que contrapesan la gravitación de la toponimia indígena), el ensayista despliega su deseo de aprehender el "mundo primitivo" en disolución. De allí emana la obsesión por coleccionar vestigios culturales y restos físicos de los indígenas muertos en la reciente expedición: la colección particular supone la reificación del "otro en extinción" y la apropiación de un plus de sentido aurático en el momento preciso de su último destello.

El desplazamiento supone un "descenso" hacia las capas más profundas del pasado sumergido en las fronteras de la nación, poniendo en acto un movimiento hacia las sombras semejante al contenido en "La vuelta del malón" de della Valle⁵. El concepto mismo de viaje "al país de los araucanos" implica un desplazamiento hacia las fronteras remotas de un "doble": el país-otro, contenido en el país.

Incluso, al comienzo del viaje el texto apela al tópico épico de la separación del héroe respecto de su núcleo familiar, para enfrentar un peligro significativo y para cumplir un destino elevado: tanto la experiencia como la propia escritura buscan compensar, en el plano científico, la "epicidad perdida" por la clausura exitosa de la campaña militar. El sujeto de enunciación apela a varias estrategias de compensación, movido por esa "nostalgia de la hazaña" (ante la comprobación de que la aventura épica no es más que un mero paseo burgués). Por un lado, recrea insistentemente los enfrentamientos entre indios y soldados ocurridos en los espacios que visita, entre mediados del s. XIX y la "campaña"; al mismo tiempo, rastrea obsesivamente supuestos indicios actuales de amenaza (que jamás se concretan a lo largo del viaje) por posibles malones o por la traición de los indios de su propia tropa. Así por ejemplo, si marca insistentemente la existencia de una conflictividad latente en el seno de la precaria unidad que forman el ejército y las tribus sometidas (para avivar ese sentido de peligro, ya difícil de experimentar en el terreno pacificado), al arribar al fortín "Sauce" descubre columnas de humo, formando un círculo "que parecía dispuesto como para que ardiéramos en el centro" (Zeballos, 2002: 107); recuerda el ataque de un malón en el lejano río Negro, cuando los viajeros fueron degollados por los indios, o se detiene en el descubrimiento de huellas recientes de indio en Thararu-Launquen (en una nota al pie el narrador agrega, además, que allí se produjo, luego de su expedición, una matanza de quince soldados en manos de setenta indios).

Zeballos también desplaza la violencia por contigüidad, proyectándola sobre la fauna del desierto. Así, encuentra consuelo en el reconocimiento de

violencias sustitutivas, como la de los insectos –que convierten la cara de su fiel sirviente Pancho Francisco en “la miniatura de un campo de batalla, donde solamente se veían asaltantes, cadáveres y sangre” (Ibíd.: 204)– y la de los perros de los indios que, aunque “rabiosos y temibles”⁶, apenas “roían los viejos y secos huesos de los fogones del año anterior” (Ibíd.: 271-272), exhibiendo el mismo “ser para la muerte” de los demás derrotados. De este modo, la escritura aparece marcada por el deseo de recrear, de manera asincopada, la guerra ya en proceso de cierre. La mirada oscila entre la celebración eufórica y narcisista del triunfo, y el duelo por la pérdida del aura del peligro. También en este sentido, como en otros, el texto procesa el “sentido de un final” (en términos de Kermode)⁷ desde una posición ambigua, que oscila entre el orgullo y el reconocimiento del vacío dejado por la victoria.

Insistiendo en el desplazamiento de sentidos por contigüidad, el *Viaje...* subraya la proyección de formas subsidiarias del crimen ejercido por los indios, y cancela en cambio la exhibición de la violencia propia, eludiendo las más nimias experiencias de cacería. Elipsis y proyección producen entonces una versión higiénica, complaciente y burguesa de la “guerra” que no fue.

Durante su *Viaje...* Zeballos va convirtiendo los restos del mundo indígena (cráneos, vasijas, imágenes fotográficas, chozas en ruinas, platería arrancada de las tumbas) en objetos inventariables, integrables en su colección, bajo la ilusión de que ese archivo cristaliza las ruinas de una totalidad cultural “al fin” disuelta. Pero la profanación de las tumbas indígenas –el gesto de arrasamiento secularizador más impactante contenido en el *Viaje...*–, debe partir del establecimiento de una rígida jerarquía también en el mundo de los muertos. No casualmente, lo que autoriza el saqueo del “otro”, acallando los fantasmas de la culpa, es el movimiento complementario, que traza el ensayista de manera inaugural al comienzo del libro, cuando se conmueve respetuosamente ante los cráneos blancos de las víctimas de un ataque indígena. Solo aquí (ante los “dispersos huesos exhumados por las aguas”, “reliquias de las víctimas”) “descubrí mi cabeza y elevé mi pensamiento a las alturas” (Ibíd.: 89). Esa escena de contemplación respetuosa de los muertos cristianos, ungida por la piedad, instaura un pacto de lectura que autoriza, inmediatamente después y en contrapunto, a profanar transgresivamente los cadáveres “salvajes”.

Zeballos comienza la profanación de tumbas en Guaminí, alentado por el descubrimiento de que la frontera está comenzando a diluir una “pureza araucana” que próximamente apenas perdurará cifrada en los restos arqueológicos. Poseído por una “avidez y gozo que rayaban en delirio” (Ibíd.: 268), ejerce una violencia secularizadora que suscita la resistencia no sólo de los

indios (obligados a excavar en las tumbas de sus propios ancestros, violando sus principios religiosos) sino también de los soldados. Cuando el Teniente Bustamante, censurando esa profanación, implora sutilmente el respeto por los vencidos, desata una respuesta agresiva del ensayista, que deja entrever el objetivo encubierto de la expedición:

...si la Civilización ha exigido que ustedes ganen entorchados persiguiendo la raza y conquistando sus tierras, la ciencia exige que yo la sirva llevando los cráneos a los museos y laboratorios. La Barbarie está maldita y no quedarán en el desierto ni los despojos de sus muertos (Ibíd.: 236).

El *Viaje...* despliega una paradoja típica en el pensamiento finisecular sobre la alteridad: persigue la pureza, rechazando el mestizaje como degradación espuria y, al mismo tiempo, condena esa pureza a la extinción. Por eso, el "precioso contingente" de cráneos extraídos de los cementerios araucanos "fueron cuidadosamente elegidos, y son tipos cuyas formas acusan plenamente la pureza primitiva" (Ibíd.: 163), o el "voluminoso cráneo" de un capitanejo vivo genera rechazo al no ofrecer "el tipo prominente del araucano, sino la fisonomía híbrida y las formas mal equilibradas del mestizo" (Ibíd.: 183).

Como los cuerpos mutilados y los bienes aprehendidos fuera de los contextos de origen, el ensayista se encarga de fragmentar también el lenguaje al coleccionar solo toponímicos, aislados de sus marcos enunciativos. Zeballos reduce sistemáticamente su significado a una traducción rígida que, como una lápida, clausura la aprehensión de la totalidad cultural. Las (supuestas) situaciones de comunicación verbal "fluida" mantenidas por el ensayista con los araucanos permiten pensar que esa fragmentación no proviene tanto (o no sólo) del desconocimiento de la lengua del "otro", sino del ejercicio de una violencia simbólica empeñada deliberadamente en el registro fragmentario que consolida esa extinción.

El autoritarismo del "yo letrado" se refracta también en la constante absorción "desde arriba" del saber de los "otros", para convertirse a sí mismo en una figura de mediación privilegiada capaz de traducir, para el lector culto, los universos que presentan grados variables de "primitividad". El sujeto de enunciación exhibe así su habilidad para amalgamar sin fisuras —gracias a su mediación— lenguas y campos semánticos opuestos. Las lecciones sobre el vocabulario gauchesco o sobre la fonética y la gramática araucanas, así como también las demostraciones de habilidad para soportar estoicamente

él mismo las inclemencias del desierto, consolidan ese gesto de apropiación que encubre una neutralización funcional al sojuzgamiento del "otro".

No casualmente, el autorretrato que abre el *Viaje...* en su primera edición implica una puesta en escena saturada de *topoi* que cristalizan la relación del "yo" con la alteridad y con las instituciones modernizadoras del Estado⁸: sobre un añoso tronco de árbol (que funciona como telón de fondo "teatral", enmarcando la construcción de la escena), Zeballos aparece vestido como científico o artista (en franco contrapunto con el uniforme militar que predomina en la iconografía de la "campana"), frente a una cámara sin fotógrafo (situada a poca distancia del autor, para subrayar la importancia de la fotografía en el registro de la expedición), junto a instrumentos técnicos de medición y papeles con apuntes, formando una línea tecnológica tras la cual se exhiben los objetos recogidos para las vitrinas del museo: una calavera, un utensilio indígena y un par de cofres (probablemente conteniendo otros "tesoros" recogidos durante la expedición, incluidos los documentos de las negociaciones indígenas). Insistiendo en subrayar el peligro latente de la empresa, el ensayista sostiene el *Remington* y la rienda del caballo, en una actitud de alerta propia de la "aventura épica"⁹. Ubicada estratégicamente al comienzo del libro, la imagen enfatiza la centralidad del "yo", su versatilidad, el carácter efectivamente desértico del "desierto" y la mera existencia de residuos fragmentarios del "mundo extinguido".

A pesar de este esfuerzo de autolegitimación, y del goce por la exclusividad del viaje (pues "ningún otro viajero contemplará (...) las imponentes reliquias de la civilización araucana"), esos despojos pertenecen a una arqueología periférica, espuria, distante "tanto del esplendor ciclópeo de las torres del lago Titicaca como de las monumentales murallas del templo de Pachacamac" (Ibíd.: 289), aunque de manera compensatoria, el "yo" lúdico se imagine descubriendo mundos primitivos más legítimos¹⁰. Sin embargo, aunque se esfuerza por desplegar esas fabulaciones impostadas, no sólo reduce explícitamente la cultura indígena al orden de las ruinas, sino que además subraya la pobreza simbólica (esto es, el desierto) de esa doble periferia cultural. Exhibiendo desembozadamente lo que otras escrituras apenas sugieren, la reducción del "otro" a una mera "pieza de museo" se cristaliza incluso frente a los indios vivos: cuando le presentan a Pancho Francisco, el narrador advierte que se trata de "un indio araucano puro (...), *cráneo envidiable para un museo*" (Ibíd.: 162), y luego lo define como "un cadáver" cuando se niega a beber alcohol con él (ibíd.: 184). Desplegando una galería de clichés miserabilistas, subraya tanto la indolencia atávica del "otro" (en contraste con la propia libido desbordante del "yo"), como su peligrosidad agazapada¹¹.

Esta última se construye desde el punto de vista imaginario como un conflicto bélico irresuelto, para justificar la opresión. Además, el ensayista se burla de la baja estatura de los caciques, de la falta de dientes, de la semidesnudez, del pelo cerdoso, de la poligamia, la grosería, la haraganería y la exigencia de dádivas; del vicio por el alcohol y el juego, y de la resistencia visceral hacia la disciplina y la civilización en general (ya que la evangelización y la educación son superficiales, y el fondo "bárbaro" retorna rápidamente, aun entre los educados).

En el marco de esta construcción identitaria, varias escenas en el ensayo de Zeballos dejan entrever el modo en que la aprehensión fotográfica implica un ejercicio de dominación. Si en general la fotografía parece sustraer de la temporalidad los referentes fotografiados, aquí ese efecto se enfatiza no sólo por la condición inherente a la toma, o por el supuesto terror "atávico" que experimentan los indios frente a los instrumentos tecnológicos, sino también porque la fotografía busca (como la antropología bárbara practicada por Zeballos) captar el momento preciso en que se extingue "lo condenado a la extinción", subrayando la violencia simbólica de hecho contenida en el disparo.

Cuando el cacique Quiñelev y su tribu son obligados a posar para ser fotografiados entre sus toldos, sintomáticamente, esa toma se ve interferida por los ladridos y aullidos de los perros esqueléticos de los indios. Téngase en cuenta que, reproduciendo el ya mencionado desplazamiento por contigüidad, el texto proyecta sobre otros actores la sed de venganza atribuida a los indios. La escritura capta así lo que excede a la fotografía: aprehende no sólo las condiciones (compulsorias, coercitivas) de su producción, sino también la protesta (amenazadora y al mismo tiempo exánime) de los vencidos, otra vez desplazada metonímica y tranquilizadamente hacia los márgenes, reducida a un vestigio espectral a punto de ser definitivamente borrado, aunque el ensayo también refuerce la perduración latente de la agresividad del "otro" (en una aparente contradicción que permite justificar el sostenimiento tanto de la represión... como de la curiosidad "científica").

El viaje exotista a las fronteras aparece constantemente guiado por el deseo (urbano, masculino y voyeurista) de ingresar en la intimidad doméstica —e incluso en la intimidad subjetiva— del "otro". También esa penetración exploratoria implica el ejercicio de una violencia. Buscando una vez más la complicidad del lector, Zeballos recurre a la mentira para vencer la resistencia de los indios y acceder a las tolderías, simulando ser un médico que viaja "curando gratuitamente a los pobres". Así, el texto exhibe orgullosamente las transgresiones éticas implicadas en la práctica de la colección, pues gracias

al engaño logra manipular los cuerpos, tomar sus medidas antropométricas... y fotografiarlos.

No casualmente la cámara y el laboratorio están “armados sobre la pampa, como el cañón con la mecha puesta” (Ibíd.: 100): como los indios de Quiñeleuv sienten miedo de los instrumentos fotográficos, el ensayista se ve obligado a perfeccionar su puesta en escena, pasando de la medición antropométrica a la curación de los enfermos simulada “con la gravedad de un maestro”. A esa simulación (que no hace sino reforzar la exclusión social del “otro”) se suma la entrega de una falsa escritura en la que aparenta ceder su arma y entregar ganado a los indios. La actuación da sus frutos: el ensayista logra observar el interior de los toldos –registrando fragmentos de esa cultura material devastada– y tomar fotografías. Cuando se sustrae de la mirada del grupo (que posa en hilera como pelotón de fusilamiento), los indios exigen su presencia entre los fotografiados, acaso como garantía ante el riesgo de la toma. En contrapunto con la escena anterior (marcada por la interferencia de los perros), ahora son los cañones del fuerte los que se interponen produciendo un sonido ensordecedor (en el que se proyecta, desplazada, la violencia triunfante del ejército... y de la cámara). Durante la toma, dos viejas agoreras pronostican que todos quedarán ciegos: el miedo a la fotografía, exacerbado por Zeballos como prueba de la superstición bárbara de los indios, dice algo acerca del sentido “apocalíptico” de la fotografía, convertida en un último arrebató de la identidad saqueada.

Logrado el trofeo de la imagen, el ensayista regresa de la expedición “médica” a bañarse, asqueado del contacto con los indios, “oliendo a potro y renunciando a volver para aceptar la esposa que me ofrecían y que era la china Epuloncó (epú: dos, loncó: cabezas)” (Ibíd.: 105). Obsérvese que el nombre de la india –traducido por Zeballos para sugerir su dimensión monstruosa– traza además, veladamente, una red inquietante de sentidos con respecto al fetichismo necrofilico del propio narrador como coleccionista de cabezas.

El *Viaje...* condena el mestizaje, aunque también lo reconozca como un “mal inevitable”. Por ello asume la representación legitimante del gaucho, buscando “eternizar” a los “héroes anónimos” de la “campaña” (en un elogio que recoge la estela de *Martín Fierro*), para erradicar una alteridad y sustituirla por otra en la fundación de la nación. A pesar de este esfuerzo, las fronteras se desdibujan y el texto presenta a indios y soldados compartiendo el aislamiento y la miseria, en una zona más compleja de negociación coercitiva, que prueba la imposibilidad de estabilizar los polos identitarios.

Además, tras los cadáveres mutilados, el *Viaje...* deja entrever la presencia inquietante de otro contingente de cuerpos disponibles para el "saqueo" (y el mestizaje): el de las indígenas, pensado —al igual que el desierto— como un escenario vacante y dócil para la penetración masculina. La campaña ha logrado disciplinar exitosamente la agresividad indígena, reduciendo a cadáveres a los jóvenes varones, y preservando —como despojos serviles— a las mujeres (liberadas al fin del sometimiento al que las confinaban sus antiguos jefes). La construcción de una rígida polarización de género (entre indígenas varones violentos, polígamos y holgazanes, e indígenas mujeres pasivas, fieles y explotadas) permite justificar solapadamente el ajusticiamiento de prisioneros y, al mismo tiempo, feminizar a todo el colectivo de los "vencidos", identificándolos con el sometimiento "femenino". No casualmente las incursiones del ensayista en las tolderías se alimentan de una libido orientada a la colección, pero también a la posesión sexual de las sobrevivientes: algunos pasajes dejan entrever, subrepticamente, ese deseo erótico que guía la mirada, potenciando la dominación desde el punto de vista sexual¹². Implícitamente lo que se desea es un "otro" despojado de su "agresividad masculina", al fin feminizado por la guerra, dispuesto a ser redimido por la intervención paternalista de la "civilización"¹³.

Pero en el *Viaje...*, a pesar del esfuerzo por controlar racionalmente al "otro", el temor del "yo" perdura, reprimido en el propio inconsciente del sujeto de enunciación, y desplazado a los márgenes del texto. Por un lado, el fondo reprimido retorna a través de la minuciosa y obsesiva manipulación "científica" de los cadáveres, en el ejercicio de una práctica asidua —y particularmente sádica— que corona la violencia reciente del ejército. Por otro lado, poniendo en acto el temor freudiano "al retorno vengativo de los muertos" (probablemente impulsado por el sentimiento de culpa), el narrador —que a lo largo del viaje padece de insomnio— se ve varias veces perturbado por el terror a las víboras (precisamente en un texto que insistentemente desplaza la violencia del "otro", por contigüidad metonímica, a otras formas subsidiarias de "lo ominoso"). También el "ello" es un "otro", y el sujeto de enunciación, así como recolecta obsesivamente los restos materiales y simbólicos de la alteridad, también se esfuerza por reprimir (pero también por registrar) los propios "restos" inconscientes.

Sintomáticamente, los propios bienes que durante el día se someten al control racional de la clasificación taxonómica, adquieren una dimensión inquietante por la noche, revelando las connotaciones desconocidas y amenazantes proyectadas por el "yo". Así, por ejemplo, casi al final de la expedición, cuando el grupo se halla diezmado por la sed, la insolación y la fiebre, uno de

los expedicionarios, debilitada su racionalidad por el descenso al "corazón de las tinieblas", pierde el control lanzando un grito aterrador ante la imagen de los cráneos recogidos por el ensayista (Ibíd.: 387). Esa experiencia dice algo acerca de los sentimientos ambivalentes (que oscilan entre la fascinación y el terror) y que inspiran tanto la colección como la escritura.

Profundizando esa familiaridad con lo siniestro, más adelante el narrador descubre los muertos de un campo de batalla: en la precisa intersección onírica entre el cementerio y el museo, yacen —teatrales— "caballos muertos, con su piel casi intacta todavía, lanzas rotas, aperos, ponchos y cadáveres de indios" sometidos a la momificación natural por las salinas¹⁴. La escritura, la práctica antropológica y la fotografía parecen así complementarse y competir entre sí para cristalizar al "otro" asiendo "la belleza de lo muerto" (en términos de Certeau)¹⁵. Los cuerpos humanos, "reliquias del campo de batalla", yacen despedazados por las fieras, pues "por doquiera veíamos huesos rotos, cráneos roídos y despojos de un festín abominable" (Ibíd.: 339). Acaso sin conciencia de la responsabilidad propia, Zeballos se dispone a completar entusiasta la obra iniciada por el ejército y continuada por las "fieras": identificando entre los muertos al cacique Gerenal, mutila su cadáver para extraerle el cráneo, convertido en uno de los más valiosos trofeos de guerra¹⁶.

Finalmente, otro descubrimiento macabro completa la dimensión ominosa del "otro", del desierto y del propio "yo" (dada la exhibición eufórica de su fascinación necrofílica), cuando la expedición se topa con cadáveres de indios muertos de viruela:

retrocedimos con repugnancia y hasta con pavor, pero rehechos volvimos a las investigaciones (...). Yacían cadáveres, más bien dicho esqueletos, con escasos vestigios de vestidura o de abrigo, a veces con la carne no devorada por las fieras sobre los huesos o con pelo en el cráneo (Ibíd.: 315).

La enfermedad, el olor de los cuerpos y las sombras aumentan el carácter siniestro del descubrimiento. Sin embargo, el ensayista consigue dominar el temor y dar "al trasto con la majestad de la escena": ante la resistencia de los indios y de los soldados a colaborar, él mismo decide separar los cráneos cortándolos por las cervicales¹⁷. En ese arrasamiento secularizador, la razón práctica vence tanto el "aura sagrada" como el carácter siniestro de los muertos (como restos "atávicos" de la superstición popular), sobreponiéndose además al temor científico al contagio. El gesto evidencia en qué medida el control racional se ejerce sobre el espacio físico, sobre los cuerpos de los

“otros” (indígenas, gauchos, mujeres) e incluso sobre la propia subjetividad. Metafóricamente, la “conquista del desierto” también supone el control de los aspectos inconscientes negados por la misma omnipotencia de la razón que niega la cultura del “otro”. Bajo una lógica perversa, incluso los pruritos éticos del “yo” son concebidos como un último bastión “atávico” que debe erradicarse para que el sujeto pueda moverse libremente en el desierto límpido de su ilimitada racionalidad práctica.

Archivar al “otro”: los álbumes de Pozzo y Encina-Monero

Ahora bien, ¿cómo dialogan, para aprehender al “otro”, el ensayo de Zeballos y la fotografía producida entre la “campaña” y los años inmediatamente posteriores a la misma? ¿Qué figuraciones de la identidad propia (letrada, militar, científica) recortan estos discursos, por convergencia y/o por contraste? Para indagar en torno a estas preguntas, consideremos los corpus fotográficos de Pozzo y de Encina-Moreno sobre la “campaña”, a la luz de los tópicos analizados en el *Viaje...* de Zeballos.

Partiendo de la hipótesis de que el registro fotográfico constituye una interpretación (y no la simple captación de la inmanencia de un objeto)¹⁸, es posible pensar que el mismo trabajo del inconsciente que interviene en la escritura, se activa en la fotografía, a pesar de –o junto con– la apariencia de objetividad, ya que en ambas discursividades se instauran mediaciones representacionales específicas¹⁹. En los corpus de Pozzo y Encina-Moreno, este proceso se encuentra presente –aunque solapado– al movilizarse significados más allá de la mera aprehensión documental.

En términos generales los álbumes aquí considerados tienden a celebrar el avance civilizatorio. Por limitaciones técnicas, de los géneros y del control ideológico oficial (probablemente mayor en el caso de Pozzo), las escenas “fotografiables” se hallan en parte previamente definidas: los fotógrafos subrayan ciertos hechos y ocultan otros. Aun presionados por estos límites, seleccionan posturas, puntos de vista y contextos, produciendo implícitamente una interpretación que aleja las imágenes respecto del “testimonio de una verdad histórica” para volverlos vestigios opacos acerca de la condición tanto de los “otros” sociales como del propio sujeto de enunciación. Varias imágenes de estos corpus responden además a ciertas convenciones plásticas novedosas, dando lugar a ficciones “pictóricas” meditadas.

El álbum fotográfico de Pozzo se inscribe –al menos inicialmente– en el campo de la fotografía de guerra, aunque paradójicamente obture la representación de la violencia para presentar en cambio una versión ascética de

la toma del territorio, en consonancia con la narrativa expedicionaria en general (que también tiende a admitir que los desplazamientos de la “campana” se parecen demasiado a un –frustrante– paseo)²⁰. Por eso en su álbum abundan las vistas panorámicas, con poco detalle de los sujetos particulares²¹. Más allá de las convenciones del género y de las limitaciones técnicas, aprehende el vacío para probar la inexistencia de habitantes previos y justificar así la expansión “civilizatoria”.

Además, varias imágenes de Pozzo ponen en acto la misma voluntad de poder que guía la imaginación de las ciudades en la historia nacional y continental: subrayando la ocupación racional del espacio, las ciudades se presentan pergeniadas en el orden simbólico mucho antes de su consolidación material²². “Toldería y población de Carhué” y “Fundamento de la nueva población, campo del Cnel. Villegas” muestran la convivencia de arquitecturas diversas, con grados de precariedad desigual. En la misma dirección, “Puán, cuartel y avenida del Comercio”, “Patagones, calle General Roca y arco”, “Patagones, plaza y fuerte”, y más aun “Nueva Roma” explicitan el absurdo contraste entre el título y la precariedad de la “estructura urbana”. En “Río Colorado (...). Misa” las jerarquías de rango, género y etnia rigen la *dispositio* de los actores en torno a un cuadrado central (que duplica el damero de las ciudades racionales, proyectadas sobre el espacio bárbaro). En “Río Colorado” y sobre todo en “Abra de Catriel” y en “Convoy y familias en marcha”, las caravanas de carretas en movimiento enfatizan la imaginación de la “Campana” como avanzada del *pioneer* (en “Convoy...” además, el fuera de foco de cuerpos en movimiento y la ocupación de toda la superficie del terreno crean efecto de eficaz avasallamiento del vacío). “Ejército en marcha” genera un efecto parecido, al probar el avance de un aluvión militar que se desgrana sobre la superficie vacía, conquistándola higiénicamente por medio del solo tránsito. Y en “Plaza de maniobras de los coraceros en Puán” la formación del Ejército se extiende sobre todo el espacio de la toma, duplicando la apropiación invasiva de todo el territorio²³.

Otras imágenes escenifican la utopía sarmientina sobre la llegada de la civilización y la modernidad tecnológica por medio de los barcos²⁴. Esa posesión “urbanística” del territorio es legible incluso en las tomas en las que se retrata al Estado Mayor: allí, en contraste con el predominio de las imágenes que evitan el primer plano (captando soldados, colonos, indios sometidos, desde una distancia significativa que diluye la identidad de los sujetos y evita la interpelación directa), se destaca el retrato del Gral. Roca y su Estado Mayor en primer plano, adoptando una pose típica del retrato burgués (propia de una fotografía de estudio), al tiempo que la *dispositio* de los cuerpos evoca la

la toma del territorio, en consonancia con la narrativa expedicionaria en general (que también tiende a admitir que los desplazamientos de la "campaña" se parecen demasiado a un –frustrante– paseo)²⁰. Por eso en su álbum abundan las vistas panorámicas, con poco detalle de los sujetos particulares²¹. Más allá de las convenciones del género y de las limitaciones técnicas, aprehende el vacío para probar la inexistencia de habitantes previos y justificar así la expansión "civilizatoria".

Además, varias imágenes de Pozzo ponen en acto la misma voluntad de poder que guía la imaginación de las ciudades en la historia nacional y continental: subrayando la ocupación racional del espacio, las ciudades se presentan pergeniadas en el orden simbólico mucho antes de su consolidación material²². "Toldería y población de Carhué" y "Fundamento de la nueva población, campo del Cnel. Villegas" muestran la convivencia de arquitecturas diversas, con grados de precariedad desigual. En la misma dirección, "Puán, cuartel y avenida del Comercio", "Patagones, calle General Roca y arco", "Patagones, plaza y fuerte", y más aun "Nueva Roma" explicitan el absurdo contraste entre el título y la precariedad de la "estructura urbana". En "Río Colorado (...). Misa" las jerarquías de rango, género y etnia rigen la *dispositio* de los actores en torno a un cuadrado central (que duplica el damero de las ciudades racionales, proyectadas sobre el espacio bárbaro). En "Río Colorado" y sobre todo en "Abra de Catriel" y en "Convoy y familias en marcha", las caravanas de carretas en movimiento enfatizan la imaginación de la "Campaña" como avanzada del *pioneer* (en "Convoy..." además, el fuera de foco de cuerpos en movimiento y la ocupación de toda la superficie del terreno crean efecto de eficaz avasallamiento del vacío). "Ejército en marcha" genera un efecto parecido, al probar el avance de un aluvión militar que se desgrana sobre la superficie vacía, conquistándola higiénicamente por medio del solo tránsito. Y en "Plaza de maniobras de los coraceros en Puán" la formación del Ejército se extiende sobre todo el espacio de la toma, duplicando la apropiación invasiva de todo el territorio²³.

Otras imágenes escenifican la utopía sarmientina sobre la llegada de la civilización y la modernidad tecnológica por medio de los barcos²⁴. Esa posesión "urbanística" del territorio es legible incluso en las tomas en las que se retrata al Estado Mayor: allí, en contraste con el predominio de las imágenes que evitan el primer plano (captando soldados, colonos, indios sometidos, desde una distancia significativa que diluye la identidad de los sujetos y evita la interpelación directa), se destaca el retrato del Gral. Roca y su Estado Mayor en primer plano, adoptando una pose típica del retrato burgués (propia de una fotografía de estudio), al tiempo que la *dispositio* de los cuerpos evoca la

abertura de grandes avenidas en el seno de una ciudad moderna²⁵.

La fotografía de Pozzo –como el *Viaje...* de Zeballos– trabaja sutilmente con el deslizamiento semántico por contigüidad, expulsando hacia los márgenes lo no visible. Así por ejemplo, “Isla de Choele-Choel. Punta de abajo” y “Punta de arriba de la isla de Choele-Choel” abordan una escena de contemplación del escenario natural, implicando su apropiación subjetiva y estetizante, al tiempo que sugieren una interpelación velada de la alteridad confinada “a la margen opuesta” del río. Parte de un procedimiento más amplio de invisibilización del “otro”, por la actitud de los actores y la dirección de sus miradas, esas imágenes trabajan con la aprehensión de lo que ellas mismas escamotean: lo que queda del “otro lado”, lo que cae fuera del marco, fuera del álbum, fuera del modelo de nación moderna que implanta la “campana”.

También en el álbum de Encina-Moreno predomina la fotografía de paisajes vacíos que esperan ser colonizados²⁶. Incluso las vistas panorámicas (por adición) refuerzan el control racional del territorio por la cartografía. También los epígrafes subrayan el racionalismo científico que motiva las imágenes (señalando la posición geográfica y la altura barométrica, o haciendo una lectura geológica del terreno), en la construcción de un registro “objetivo” que, a diferencia del álbum de Pozzo, deja poco espacio para la estetización, aunque no niega la monumentalidad del territorio, alimentando la representación imaginaria de un escenario vacío y exuberante. Construyendo arbitrariamente una sintaxis del desplazamiento que subraya la penetración histórica de la conquista²⁷, varias imágenes celebran la apropiación del territorio por el Estado, o exaltan la avanzada de los colonos, bajo el modelo de *pioneer* norteamericano. Así por ejemplo, mientras “Colonos en marcha para la colonia establecida en el fortín Primera División” pone en acto la ilusión sarmientina del exitoso avance de los colonos (pues protegidas por la custodia del ejército, atrás, las familias descenden y posan orgullosas, realizando su apropiación fundacional del territorio), “Mangrullo de Codihué” erige un símbolo evidente de apropiación del territorio (incluso el espacio cobra una dimensión temporal, en términos psicoanalíticos, pues en el horizonte está el futuro, al que la apropiación del espacio se aproxima gradualmente).

Algunas imágenes del álbum de Encina-Moreno refractan ese control racional del espacio y de los cuerpos gracias al ejercicio de una concepción moderna de la guerra. Entre los retratos del “nosotros” expedicionario, se destaca “Interior de la Mayoría del Regimiento n° 3”, que muestra a un reducido grupo de militares importantes, en poses teatrales y solemnes, distendidos pero rodeados de instrumentos de trabajo que sugieren –junto con la dirección múltiple de las miradas– el ejercicio constante de la acción. El segundo jefe,

Daza, mira a la cámara desafiante; los dos del centro eligen un perfil distante y épico, mientras el último los observa con relativa naturalidad. El escenario exhibe los principales emblemas de la modernización y del poder: el fusil, la imprenta, la biblioteca, los papeles, los instrumentos de medición, los planos, así como también el mobiliario refinado (que alude a la implantación, en el “desierto”, de un núcleo inicial de civilización burguesa). Sintomáticamente el ajedrez confronta al grupo con un antagonista invisible, reforzando el sentido de la campaña como táctica militar distante, eficiente, higiénica.

Por otro lado, la apropiación del nuevo territorio no es sólo material, sino también simbólica. En este proceso juega un papel fundamental la fotografía, gracias a su capacidad no sólo de registrar estratégicamente el terreno (realizando un mapeamiento que duplica la objetividad científica de las mediciones topográficas y barométricas), sino también de elaborar una construcción estética del paisaje, que permite imaginarlo como un escenario del deseo. En esta operación son claves varias tomas de Pozzo en las que parece realizarse una primera apropiación estética de la naturaleza (frustrada en cambio en el *Viaje...* de Zeballos, en parte por las limitaciones estéticas e ideológicas del relato). La toma titulada “Chi-Chinal” instaaura una moderna estetización del vacío, fundamental para organizar la apropiación simbólica del territorio conquistado como “paisaje” cultural. La aprehensión de ese potencial estético permite llenar simbólicamente lo hasta entonces “desierto”. Pozzo no sólo registra esa “riqueza” del “nuevo” espacio: también aborda la monumentalidad del escenario: enormes mesetas, vistas panorámicas del cauce de los ríos, cascadas entre las montañas o bosques de enormes araucarias parecen adquirir, “por primera vez”, un valor trascendente (próximo a la moderna experiencia estética de “lo sublime”). Para convertir el escenario en un “paisaje occidental”, la lente eurocéntrica debe borrar los usos y sentidos (religiosos/culturales) proyectados previamente por los indígenas sobre los mismos escenarios. Subrayando la presencia de campos fértiles, vírgenes y seguros, Pozzo presenta imágenes “clásicas” del territorio, opuestas a la violencia sobrecogedora de las visiones románticas de la pampa en Rugendas o Sarmiento, o incluso en la más tardía de della Valle²⁸.

Tal como advierte Vezub (2002), el álbum de Encina-Moreno se halla sesgado por una tensión subjetiva entre la celebración de la conquista y el lamento por la pérdida de un mundo en proceso de disolución. Una de las tomas más significativas en este sentido es “Cacique Millamain-Buitre de oro”. La imagen aprehende a una importante familia pehuenche en el dramático momento previo a la desarticulación de su universo de sentido. Desmintiendo el supuesto terror atávico a la cámara (teatralizado por Zeballos, para su-

brayar la superstición atávica del enemigo), la fotografía de Encina-Moreno aborda poses que asumen la toma con resignada naturalidad. Las chozas y las lanzas enmarcan el semicírculo familiar, expresando una totalidad cultural basada en la antigua cohesión comunitaria a punto de extinguirse. Los gestos expresan la conciencia de la fatalidad del fin (recuérdese que el sistema de distribución, implementado por el estado, buscará romper los lazos familiares y comunitarios para forzar la asimilación, desarticulando la identidad cultural)²⁹. La cantidad de mujeres, su aspecto saludable y el esmero en su arreglo dan cuenta de la prosperidad (que contrasta con el aspecto de los soldados "blancos" y sus mujeres en otras fotografías), sugiriendo –acaso sin querer– la mejor adecuación al medio por parte de la sociedad avasallada. En el centro de la imagen, el cacique opera como un explícito mediador cultural, articulando esos universos en conflicto –el sometido y el triunfante–, al tiempo que actúa la autoridad que está a punto de perder³⁰.

En diálogo con el grabado inicial del *Viaje...* de Zeballos, también en el álbum de Encina-Moreno algunas imágenes escenifican la "campaña" en términos alegóricos: por ejemplo, en "Bosque de sauces. En la margen izquierda del Limay" el científico explorador, el soldado y el gaucho, por su *dispositio* teatral, convierten al indígena en un objeto central tanto de la vigilancia militar como de la meditación científica. La imagen puntúa además la presencia de bienes emblemáticos de la expedición (el caballo, el fusil, la cámara, el perro, la tienda de campaña), reforzando así su contenido metafórico.

En el corpus de Encina-Moreno también pueden entreverse algunas tensiones en el interior del "nosotros civilizador" que introducen un quiebre con respecto a la mirada oficial. Así por ejemplo, "El ingeniero Moreno..." constituye un autorretrato emblemático: en contraste con la rigidez oficial, el fotógrafo se retrata a sí mismo en una pose espontánea, moderna, en ropa de civil y junto a una teatral tienda de campaña. La imagen también desplaza la atención hacia el fondo, convertido en una suerte de punto de fuga en el que se percibe a un grupo de indios ya aculturados en ronda. Esa imagen pone en acto el desplazamiento metonímico contenido en el *Viaje...* de Zeballos, adquiriendo además el sentido de una lejanía temporal y/o de una otredad inconsciente, objeto de representación y de represión al mismo tiempo. Así, la fotografía sugiere que el intelectual autorretratado (como la experiencia misma de la campaña) conforma una instancia de mediación entre el espectador y ese objeto exótico que la lente disciplina, escamoteando su visualización (para evitar legitimarlo) y que, a la vez, convierte en "fondo" del pasado / del inconsciente³¹.

Además, la fotografía de Pozzo y de Encina-Moreno capta la hibridez de ese mundo de frontera, estableciendo sutilmente un contrapunto con respecto al discurso oficial que condena el mestizaje. En este sentido, el mundo mestizo de los márgenes acaba siendo documentado más prolíficamente que en el *Viaje...* de Zeballos, aun cuando las imágenes lo aprehenden "sin querer". En este sentido, en varias fotografías, Pozzo pone en evidencia los vasos comunicantes que religan étnica y culturalmente a indios, gauchos y soldados, captando el borramiento de los límites entre Uno y el Otro. Sin embargo, al reforzar las connotaciones ligadas al sometimiento aculturador, evade el reconocimiento del mundo indígena como un universo cultural "otro", y silencia la aprehensión de su potencial de rebeldía. Sintomáticamente, al abordar la "cuestión indígena" antes de la "campaña" (cuando fotografía al cacique Pincén en su estudio de Buenos Aires), sugiere una puesta en escena de combate. Pero sólo bajo el control ascético del estudio es posible teatralizar la violencia del "otro": ahora la capacidad de resistencia del enemigo debe encubrirse (junto con los heridos y muertos, que apenas se hacen visibles si se los reduce a meras piezas "arqueológicas").

Enfatizando el éxito rotundo de la empresa militar y el carácter no traumático ni bárbaro de la incursión, en el álbum de Pozzo el sometimiento es condición *sine qua non* de la visibilidad indígena. "Carhué. Toldería y población" retrata a algunos indios semiocultos entre las viviendas, ya integrados a la civilización. La presencia de una mujer y de niños, y la ausencia de soldados, prueban la superación del peligro. Tal como advierten Alimonda y Ferguson (2008), Carhué es el modelo de la pacificación aculturadora que deberán alcanzar los demás espacios conquistados. Si bien el álbum tiende a silenciar a los indígenas varones (principalmente porque la mayoría de los prisioneros serán fusilados o ejecutados a sablazos), el enemigo es captado sólo desde su sometimiento, y reforzando su asimilación a la "civilización". "Indios de Linares" presenta a los indígenas de pie, pero mediados por la presencia de la autoridad blanca, que posa confiada en la condición de sometidos de los indios asimilados al ejército. "Choele-Choel. Bautismo de indios" muestra a un grupo de indios jóvenes formados militarmente y con uniformes, mientras tres sacerdotes recorren el grupo previamente catequizado. Siguiendo el mismo eje que las imágenes del Estado Mayor, los indios han sido ubicados en la misma *dispositio* para el bautismo y para la toma (equiparándose así, veladamente, ambas prácticas aculturadoras). La imagen subraya el equilibrio armónico y la eficacia de la iglesia en el control de la ceremonia (y con ella, de los sujetos). Especialmente en el centro de los subalternos, predominan los niños de uniforme –ya sintomáticamente separados de sus núcleos familiares

y comunales—, definidos como el objeto privilegiado de la aculturación. Esa presencia mayoritaria de niños también refuerza la infantilización del colectivo indígena que, ya iniciado el despojamiento de sus atributos “bárbaros”, debe ser paternalmente conducido hacia su propia elevación.

El álbum de Encina-Moreno, con una mirada etnográfica que resiste las polarizaciones reduccionistas, capta un espacio social y culturalmente rico de negociación y mestizaje. En “Cacique Millamain – Buitre de oro”, los uniformes vestidos por el Cacique y un joven (atrás) prueban el previo contacto entre ambos mundos, reforzando además de manera dramática el carácter trascendente de la escena de sometimiento final (evidente en el uso excepcional del uniforme militar por parte de los indios). En “Interior de la oficina telegráfica” un grupo reducido de soldados anónimos toma mate en un espacio cerrado, probablemente sin techo. Un gaucho con ropa urbana preside teatralmente la entrada al “cuadro”, reenmarcado luego por otras dos figuras³². Además de la calavera de indio, otros objetos de la escena (el reloj, el libro y los papeles en las paredes) evidencian “sin querer” la precariedad de la “avalancha civilizatoria”. En “Codihué” se presentan tres soldados (un mestizo, un indio y un negro) ascendidos a sargentos, quienes posan al costado de Ruibal, poniendo en evidencia la extrema cercanía racial, económica, y sociocultural entre víctimas y victimarios. En igual dirección, “Ñorquín, Ranchos de las familias” evidencia las condiciones materiales de vida de las familias de la tropa, no muy diversas respecto de las de las tolderías indígenas, aunque aquí los ranchos se alineen, subordinados al edificio del Regimiento. Los rostros mestizos y negros hacen explícitos los mestizajes étnicos de la frontera, así como la presencia de ponchos exhibe la heterogeneidad étnica y cultural. En el centro de la fotografía, y en el umbral simbólico entre lo privado y lo público, una mujer embarazada opera como emblema del mestizaje engendrado en la avanzada civilizatoria, enfatizando el lugar emblemático (y al mismo tiempo problemático para la consolidación de la nación) de esa maternidad de frontera.

También el álbum de Encina-Moreno privilegia la representación de escenas en las que los indígenas se encuentran en proceso de aculturación, invisibilizándose así la sobrevivencia de una cultura *ad hoc*. Otra vez, el “éxito” de la campaña puede leerse en esa reducción del mundo del “otro” a ruinas materiales (cadáveres, vasijas, lanzas, chozas) y cuerpos dóciles disponibles para el mestizaje (en el caso de las mujeres) o para el disciplinamiento (en el caso de los varones) por medio de la evangelización y el sometimiento militar. Así por ejemplo, “Coñueue, Levi-Curá y Reuque-Curá. Bautismo de indios” muestra al cura de espaldas a la cámara (lo que sugiere la identidad cultural

entre él y la lente, en conjunto confrontados con la “alteridad”); los tres caciques se distinguen de la masa de indios (varones adultos y niños), con grados de creciente alejamiento de la lente (y paralelamente, de la civilización)³³, mientras Ruibal, con una Biblia y en pose marcial, acompaña al sacerdote en acción, junto a una mujer blanca.

La reificación del “otro” alcanza, también en la fotografía, como en la escritura de Zeballos, el trabajo sobre los despojos de los muertos. De hecho, también la exhibición desembozada del coleccionismo de huesos se presenta como un *topoi* visual próximo al ensayismo de Zeballos.³⁴ Recreando fotográficamente la pulsión profanadora del *Viaje...*, “Cementerio indígena” de Encina-Moreno aborda una exhumación de tumbas: seis indígenas munidos de palas, son empleados como fuerza de trabajo durante el auto-sacrilegio; los propios subalternos infligen, sobre su lugar místico, la violencia secularizadora que impone la autoridad científica que ejerce el poder (y con la cual se identifica la cámara). El cerco de lanzas simboliza un universo de valores aun vivo y, al mismo tiempo, en camino a su desaparición. Esa exhumación se resuelve en la toma “Chenque de Matrinan-có”: después de la excavación, ni los indios ni los perros aparecen retratados; solo los cráneos humanos, amontonados como escombros o ruinas en torno a una lanza (como prueba de una antigua belicosidad, ya humillada por la derrota y la muerte). Esa ausencia de actores vivos sugiere el borramiento de las condiciones de producción mediante las cuales se forja la colección: los bienes parecen “estár ahí”, naturalmente amontonados como en una vitrina de museo, al tiempo que la lanza y una pieza de cerámica se presentan ellas mismas como pruebas de la fragilidad de la cultura-otra, condenada a una extinción que la “campaña” apenas confirma y acelera. Téngase en cuenta que la fotografía de cráneos, en oposición al retrato de cadáveres recientes, produce un efecto de alejamiento histórico del enemigo, reforzando su “arqueologización”.

En la única imagen en la que Pozzo retrata a indios recién sometidos (“Choele-Choel. Grupo de indios prisioneros”) se fotografían sólo mujeres y niños, quienes —a la altura del suelo, en contraste simbólico con la posición de pie de todos los blancos en la foto— tratan de cubrir su cabeza o su rostro, mientras tres curas circulan, enmarcados por el control voyeurista que ejercen los varones sobre ese botín de guerra cuya identidad está a punto de disolverse. También en “Cacique Millamain-Buitre de oro” de Encina-Moreno, la *dispositio* de las mujeres y los niños a ras del suelo colabora en la feminización de los subalternos, identificados como sujetos débiles, incompletos, menores. Ese es el botín de guerra pasivo, que puede asimilarse a la nación una vez que la peligrosidad de sus figuras masculinas de mediación sea des-

articulada por la represión física o por la aculturación.

Tal como advierten Alimonda y Ferguson, esta imagen es comparable a la fotografía "400 jagunços prisioneiros", tomada por Flávio de Barros durante la represión de Canudos (Brasil) en 1897, en el marco de un proceso de consolidación nacional comparable al argentino. En esa toma, mujeres y niños yacen en tierra, amontonados, formando una alteridad compacta, cadavérica y telúricamente resignada³⁴. Algunas mujeres con las cabezas cubiertas, acaso fieles al fundamentalismo milenarista del régimen arcaico, o pudorosas (ante el ultraje sexual de las tropas o ante la devastación física y emocional provocada por las privaciones) interpelan a una cámara que busca aproximarse al "otro", pareciendo esforzarse por adoptar su punto de vista, casi a ras del suelo.

A pesar del título, "400 jagunços..." retrata predominantemente a mujeres y niños. El fotógrafo elige deliberadamente dar protagonismo a la condición femenina y maternal de los canudenses, desplazando a los pocos hombres sobrevivientes al fondo de la imagen, probablemente para evitar el duro retrato en primer plano de los condenados al degüello, así como también para generalizar, por medio de la puesta en foco de la condición femenina y materna, la victimización de los vencidos. Además de feminizar a los sobrevivientes, ese gesto puede leerse como complicidad para con la eliminación de las víctimas masculinas. Recuérdese además que, estratégicamente, ésta es la única imagen elegida por Euclides da Cunha para representar a los "otros" en la primera edición de *Os sertões* (1902); el ensayista modificará el título de esta foto por el de "As prisioneiras", silenciando ya definitivamente la presencia, al fondo, de los varones condenados a muerte, para subrayar en cambio más enfáticamente la condición "femenina" y "maternante" de la alteridad en su conjunto.

Así, tanto Barros como Pozzo extienden la debilidad, indefensión e incompletud supuestas en el género femenino, al colectivo de los subalternos rebeldes. El subgrupo femenino ha sido decantado por la "selección natural" de la guerra como el único asimilable a la moderna República. La imagen tranquilizadora del "otro", al fin pasivizado mediante su reducción literal al *minus* que, para la mentalidad patriarcalista, portan mujeres y niños, busca convocar la intervención paternal del conmovido espectador urbano, burgués y masculino. A la vez, esos lazos maternantes también evidencian un último resto de *comunitas* y, con él, de religiosidad trascendente. Desplazados, esos rasgos son apropiados "desde arriba" para reforzar la trascendencia "sacra" que implica, para el lector potencial, la misión cívica de redimir a los sobrevivientes, integrándolos a la familia simbólica de la nación. Los miembros de

familias canudenses disueltas, promiscuamente hacinadas por la fuerza, son la contracara flagrante de la estabilidad burguesa y del progresismo republicano y modernizador. Pero esa condición “residual” del “otro” se exagera en la “campana” argentina, al expulsar la alteridad fuera de las fronteras de la nación y de la historia, impidiendo que emerja —en el discurso secularizador del estado— alguna fantasía de redención paternalista.

Notas

¹ Un ejemplar del álbum de Pozzo (de 1879) se encuentra en el Museo de la Casa Rosada, y una versión digitalizada puede consultarse vía internet en el sitio del Museo Roca de Buenos Aires (realizada en base al ejemplar en manos de esta institución). Cabe aclarar que las imágenes del álbum de Pozzo no presentan un orden específico forjado por el autor, por lo que no puede hablarse de una sintaxis argumentativa específica. El álbum de Encina-Moreno (de 1882-1883) se encuentra en el Museo Roca de Buenos Aires, y puede consultarse en el archivo del Museo vía internet.

² Zeballos es un típico intelectual multifacético de la generación del ochenta, que interviene en los campos político, judicial, literario y científico (mediante la exploración personal, el acopio de colecciones y la fundación de instituciones científicas).

³ Zeballos parte en noviembre de 1879 con una pequeña comitiva compuesta por 34 viajeros, la mitad armados, y contando con respaldo oficial.

⁴ Inscripto en el género “relato de viajes”, ese texto será el primero de una trilogía titulada *Descripción amena de la República Argentina*, completada luego por *La región del trigo* (1883) y *A través de las cabañas* (1888), bajo el objetivo de difundir la geografía nacional desde un punto de vista científico, abarcando un público más amplio que el especializado.

⁵ Ver della Valle, Ángel. “La vuelta del malón” (1893).

⁶ Recuérdese en ese sentido el papel de los perros en la versión plástica de della Valle en “La vuelta del malón”.

⁷ Ver Kermode (1983).

⁸ Este es el primero de una serie de grabados (llamativamente clisés) en los que se transpone el registro fotográfico realizado por Arturo Mathile a lo largo del viaje. Para un análisis de las fotografías de Mathile en relación a estos grabados ver Yujnovsky (2008).

⁹ Silvestri (2001: 27) llama la atención acerca de la mala calidad estética y la redundancia ideológica de la imagen (que, por otro lado, anticipa una escritura “amena” plagada de clisés). Esa debilidad técnica resulta inexplicable en la medida en que Mathile, que acompaña a Zeballos, es un conocido autor de imágenes postales de la época. En ese sentido —concluye Silvestri— la rusticidad de la imagen (de ésta, pero también de otras como la de “Los toldos de Rancúlco”, 102) desmiente la afiliación a la “cientificidad humboldtiana” declarada por Zeballos al comienzo del libro.

¹⁰ Así, evocando a Volney, declara que, al abrir las sepulturas, cree que levanta “las toscas piedras de los sepulcros celtas, que penetro en los dólmenes de la primitiva Normandía y que remuevo la tierra sangrienta de los túmulos (...), como aquel hollado por Eneas” (Zeballos, 2002: 294). También compara el desierto con el laberinto de Creta, y a los indios —y/o a la propia extensión— con un monstruo clásico sediento de sangre.

¹¹ Así por ejemplo advierte que “vi el más puro arrogante y soberbio tipo del araucano que haya encontrado a mi paso en las tribus (...), jadeante como una fiera fatigada,

nos miraba con cierta mezcla de ferocidad y de arrogancia. /Ancha la frente, revuelto el cano cabello (...), grandes órbitas que se hundían en el siniestro fondo cobrizo de su tez (...), ojos envueltos en red de sangre vagando sin cesar, (...), salientes los pómulos y voluminoso el cráneo" (Zeballos, 2002: 61).

¹² Ver por ejemplo Zeballos (2002: 131 y 293).

¹³ No casualmente, el mismo concepto de fidelidad permite salvar a algunos pocos indígenas sometidos (en especial a Pancho Francisco, que se erige en un humilde servidor del narrador, al cuidarlo del hambre, la sed y el acecho de los indios, incluso autoinmolándose); tampoco casualmente, el único momento de relativismo cultural emerge cuando, insistiendo en el sometimiento de la mujer araucana, Zeballos exalta sus virtudes éticas: en contraste con los peligros de la decadencia moderna, la indígena es más fiel y pura por desconocer "el desenfreno de la prostitución" (Zeballos, 2002: 293). Así, el relativismo cultural solo se coloca al servicio del patriarcalismo represivo del yo masculino, que detesta la barbarie del "otro" y, al mismo tiempo, envidia su dominación sexual. Sintomáticamente, el segundo momento lírico del texto (que recuerda sutilmente el Montaigne de "Des cannibales" y cita explícitamente *Una excursión a los indios ranqueles* de Mansilla) se refiere a la aprehensión de la sensibilidad afectiva entre los indígenas: el ensayista reproduce un poema que cifra la sincera unión entre los indios amantes. Así, el texto deja entrever el cruce entre repulsión y deseo (repulsión racial y sexual al mismo tiempo, contra los varones-otros, competidores vencidos en la posesión de las mujeres).

¹⁴ "Los cadáveres de los indios estaban aun en descomposición y la mayor parte tenían la carne adherida a los huesos y algunos conservaban fresca la cabeza, con pelo y las facciones de la cara casi intactas" (Zeballos, 2002: 339).

¹⁵ Ver de Certeau (1999).

¹⁶ El límite ético ante la muerte del "otro" sólo aparece frente al cadáver del fiel ayudante, Pancho Francisco (el *Viaje...* se cierra con la despedida respetuosa del sirviente recientemente fallecido).

¹⁷ Otras escenas reduplican insistentemente ese juego entre repugnancia y fascinación por los cadáveres. Así por ejemplo, declara que el espectáculo "nos causó dolorosa sensación y no escasa repugnancia, a pesar de lo que reunimos algunos cráneos para la colección" (Zeballos, 2002: 385).

¹⁸ Ver Kossoy (2001) y Burke (2005).

¹⁹ Ver Soulages (2005: 268).

²⁰ Un análisis de esta "narrativa expedicionaria" y del modo en que en estos textos no se narra la guerra de la "campaña", se encuentra en Torre (2008, especialmente en el capítulo IV). En ese sentido, la fotografía se aparta de la representación de la violencia contenida, por ejemplo, en las imágenes producidas por la compañía del irlandés George Bate en el marco de la Guerra del Paraguay.

²¹ Ver por ejemplo "Río Negro, vista cerca del río Neuquén".

²² Sobre el papel de la imaginación en la fundación de las ciudades ver Rama (1984).

²³ Aquí, la captación de la sombra del fotógrafo introduce un quiebre que desnaturaliza la imagen como reproducción transparente, y enfatiza la presencia de una mediación intelectual en la percepción del mundo. Un interesante análisis de la presencia velada del fotógrafo en este álbum se encuentra en Tell (2007). En clave sociológica podría leerse como la instauración de la autoridad del autor en disputa con respecto al reconocimiento exclusivo de la autoridad del Ejército por parte de los discursos oficiales.

²⁴ Ver por ejemplo "Vista general de Carmen de Patagones y el vapor Triunfo" y "Puerto de Patagones...".

²⁵ Ver en este sentido "El General Roca y los jefes de la Primera división..." y "Rincón

Grande, el General Roca y su Estado Mayor" (obsérvese la posición tópica de los actores, y el gesto de omnipotencia que instaura la vestimenta refinada del General en el Desierto, reforzando el sentido jerárquico y la implantación de un modelo civilizatorio).

²⁶ En el desarrollo de este ítem, retomamos centralmente el valioso análisis previo de Vezub (2002).

²⁷ De hecho, el álbum crea la ilusión de que el itinerario del viaje comienza en Carmen de Patagones (cuando la expedición comienza en verdad en Mendoza). Así refuerza la idea de que la civilización occidental ingresa por el mar, reproduciendo en ese sentido la lógica de la conquista y colonización.

²⁸ Sobre esa construcción del paisaje ver Silvestri (2001).

²⁹ Ver Mases (2004).

³⁰ Vezub advierte que Millamain, al igual que otros jefes indígenas, no percibe que se ha cerrado el proceso de negociaciones; acepta el sometimiento porque no alcanza a verlo como parte de una nueva práctica de poder, que apunta ahora al exterminio.

³¹ En contraste con esta versión profesional y autonomizante, en el contexto de la represión de Canudos en el Brasil de fines del s. XIX, el fotógrafo oficial Flávio de Barros se representa a sí mismo, durante la expedición (en "Flávio de Barros, fotógrafo expedicionario") en una postura militar que refuerza su participación en el discurso oficialista, como si marchara de perfil con la mirada elevada hacia las alturas de su misión ética, con ropas de expedición y un bolso de campaña. Construye su autoimagen sobre el fondo de una tienda del ejército, un espacio deliberadamente elegido, por su textura teatral, como telón de fondo para poner en escena indirectamente su identificación con la comitiva oficial, con el carácter testimonial de su trabajo y con la dinámica misma de la expedición. La marcha militar invoca la circulación de un cuerpo –de un sujeto– moldeado plenamente en el ejercicio de una voluntad "civilizatoria", masculina, dominante, en contraste flagrante con la actitud corporal –de menor disciplinamiento– que expresan los soldados en otras imágenes, y en tensión con la pasividad de las canudenses en la famosa toma de "400 jagunços...", extendida en la feminización del colectivo vencido.

³² Vezub advierte el aire oriental de la primera figura, que recuerda el orientalismo del *Facundo*, y el perfil griego del segundo, pareciendo anticipar *El payador* de Lugones. Vezub señala también que quien sostiene el mate es el único identificable: el aventurero francés Gastón de Martignac, cuya presencia subraya la hibridez de los actores.

³³ Cerca de la cámara los indios presentan barbas europeas; al fondo, en cambio, se cubren con los ponchos, revelando una actitud más arisca y distante.

³⁴ Se trata del retrato de la rendición, el 2 de octubre de 1897, de cientos de canudenses, gracias a la mediación del líder conselheirista Antônio Beatinho.

Referencias

Alimonda, Héctor - Ferguson, Juan (2008) "La producción del desierto. Las imágenes de la campaña del Ejército argentino contra los indios", en www.antropologiavisual.cl.

Burke, Peter (2005) *Visto y no visto*, Barcelona: Crítica.

De Certeau, Michel (1999) "La belleza de lo muerto", en *La cultura en plural*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Kermode, Frank (1983) *El sentido de un final*, Buenos Aires: Gedisa.

- Kossoy, Boris (2001) *Fotografía e historia*, Buenos Aires: La Marca.
- Mases, Enrique (2004) "Estado y cuestión indígena: Argentina, 1878-1885", en Suriano, Juan. *La cuestión social en Argentina, 1870-1943*, Buenos Aires: La Colmena.
- Podgorni, Irina – Lopes, Maria (2008) "La conquista de 15.000 leguas", en *El desierto en una vitrina*, México, Limusa.
- Rama, Angel (1984) *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca.
- Silvestri, Graciela (2001) "Cuadros de la naturaleza. Descripciones científicas, literarias y visuales del paisaje rioplatense, 1853-1890", en *Theomai*, n° 3.
- Soulages, François (2005) *Estética de la fotografía*, Buenos Aires: La Marca.
- Tell, Verónica (2007) "La toma del desierto. Sobre la autorreferencialidad fotográfica", en www.mundoclasico.com.
- Torre, Claudia (2008) *La narrativa expedicionaria argentina. Los relatos de la "Conquista del Desierto"*, Buenos Aires: mimeo (tesis doctoral).
- Vezub, Julio (2002) *Indios y soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la "Conquista del desierto"*, Buenos Aires: Elefante Blanco.
- Yujnovsky, Inés (2008) "La conquista visual del país de los araucanos (1879-1881)", en *Takwá*, n° 14.
- Zeballos, Estanislao (2002) *Viaje al país de los araucanos*, Buenos Aires: Elefante Blanco.

ALEJANDRA MAILHE

jjbalsa@isis.unlp.edu.ar

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Realizó una estadía posdoctoral en la Universidad Federal Fluminense de Río de Janeiro (como becaria del CNPq). Actualmente es Investigadora Adjunta en CONICET y docente a cargo de la disciplina "Historia de las ideas sociales, filosóficas y políticas de Argentina y América Latina" en la UNLP. Ha publicado más de veinte artículos en revistas especializadas de Argentina, Brasil, México, España y Canadá. Es co-autora (junto al Dr. Emir Reitano) de la antología *Pensar Portugal* (Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación, UNLP, 2008) y tiene en prensa el libro *Márgenes imaginarios. Sectores populares y cultura popular en la novela y el ensayo brasileños, del s. XIX a la vanguardia* (2009).